

Les filles de Dibutade : voyageuses britanniques et hiérarchie des genres picturaux en Europe au XVIIIe siècle*

Entrepris pour des raisons politiques, poursuivi à des fins diplomatiques, le voyage en Europe continentale des élites britanniques devint, comme l'ont montré notamment Clare Hornsby et Ilaria Bignamini, un phénomène culturel majeur en Grande-Bretagne au cours du XVIIIe siècle.¹ Dans une société où le goût était censé guider les jugements esthétiques mais aussi moraux, l'éducation à la beauté devint une préoccupation de l'élite issue de la « révolution glorieuse ». Après avoir suivi un cursus théorique classique, l'homme de goût devait parfaire son jugement en cherchant le contact direct avec les œuvres d'art. Pour les femmes qui n'étaient pas destinées à exercer des fonctions politiques, ou plus généralement publiques, et qui se trouvaient, pour la plupart, dépourvues d'éducation classique, l'expérience du Grand Tour demeura, en revanche, pendant longtemps, inaccessible, voire incompréhensible. Dans les catégories sociales où la question de l'éducation féminine se posait, les jeunes filles étaient incitées à pratiquer le dessin avec la même application que la broderie. Dans ses *Sermons to Young Women*, James Fordyce relie explicitement les deux occupations, avançant que les travaux d'aiguille familiarisent les femmes avec les principes des beaux-arts, à la base desquels se trouve le dessin.² La connaissance de la peinture n'est pas abordée dans le best-seller de ce pasteur écossais, devenu un prédicateur très populaire dans les années 1760 à Londres. Fordyce envisage la relation des femmes aux arts sous un angle concret et domestique et non à des fins d'enrichissement culturel. Dans le manuel d'éducation, qu'elle publia avec son père trente ans plus tard, Maria Edgeworth prôna la pratique du dessin (et de la musique) dans les mêmes conditions restrictives : 'We condemn only the abuse of these accomplishments ; we only [sic] that they should be considered as domestic occupations, not as matters of competition, or of exhibition, or yet as the means of attracting temporary admiration.'³

Si une Corinthienne anonyme, connue uniquement à travers le nom et l'occupation de son père (le potier Dibutade), avait, selon Pline l'Ancien,⁴ été la première à circonscrire par un trait les contours de la personne humaine, ses descendantes modernes avaient perdu cette maîtrise. Curialisé par Baldassare Castiglione dans le *Libro del Cortegiano*, intellectualisé dans les académies créées à

* J'ai pu mener à bien cette étude des récits de voyageuses britanniques grâce à une bourse de recherche accordée par l'Université de Southampton qui m'a permis de consulter les riches collections de la bibliothèque de Chawton House. Que les collègues de Southampton et tout le personnel de Chawton House soient ici très chaleureusement remerciés pour leur accueil comme pour leur aide précieuse.

¹ Voir Andrew WILTON and Ilaria BIGNAMINI, *Grand Tour : The Lure of Italy in the Eighteenth Century* (London : Tate Publishing, 1996) et Clare HORNSBY, *The Impact of Italy : the Grand Tour and Beyond* (Rome : The British School at Rome, 2000).

² James FORDYCE, *Sermons to Young Women*, 2 vols. (London : Millar and Cadell, 1768) 1 : 249-50 et 254. Ces références se trouvent dans le sermon VI intitulé 'On Female Virtue, with Domestic and Elegant Accomplishment'.

³ Maria EDGEWORTH and Richard LOVELL EDGEWORTH, *Practical Education*, 3 vols. (London : Johnson, 1798) 2 : 531.

⁴ Dans le paragraphe 152 du livre XXXV de l'*Histoire Naturelle*, Pline affirme que le potier (Di)butades de Sicyone fut le premier à modeler des visages humains en appliquant de l'argile sur les formes esquissées par sa fille. La lecture des paragraphes précédents permet d'imaginer que la fille de ce (Di)butades inventa le tracé de la silhouette humaine. Sur la base de ce récit, la jeune fille devint, au fil des siècles, la personnification de l'origine du dessin, et donc de la peinture et de la sculpture.

Florence et à Rome au XVI^e siècle, le dessin était devenu au XVIII^e siècle une activité masculine socialement valorisée en Grande-Bretagne.⁵ À l'exception de quelques rares artistes professionnelles, l'immense majorité des femmes étaient encouragées à dessiner non pour cultiver leur créativité ou leur inventivité mais pour s'occuper, des heures durant, à copier des modèles. Leurs talents de dessinatrices ne devaient pas leur permettre de briller – ou pire de faire de l'ombre aux hommes – mais ils devaient, au contraire, les engager à rester immobiles, silencieuses, penchées sur leurs ouvrages. Discipline du corps et de l'esprit, le dessin présentait de plus l'avantage, pour Fordyce, de prémunir les femmes contre la « tentation de s'aventurer à l'extérieur ».⁶

Pourtant, des femmes britanniques sortirent de chez elles et franchirent les frontières du royaume pour voyager, en nombre croissant, à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, au point qu'on puisse étudier, comme l'ont fait Paula Findlen, Wendy W. Roworth et Catherine M. Sama, une « féminisation » du Grand Tour.⁷ Si féminisation il y eut, comment pouvait-elle se concilier avec les objectifs culturels genrés du voyage continental ? Comment des femmes, qui n'étaient pas formées à l'expertise artistique, purent-elles se risquer à prendre la parole, à émettre des avis ou à prononcer des jugements esthétiques ? La question du jugement est cruciale puisque les femmes n'étaient pas encouragées à une prise de parole personnelle ; elles recevaient, dans le meilleur des cas, des rudiments de dessin et de peinture tandis que les hommes apprenaient à juger les dessins et les peintures.⁸ Elles étaient même dissuadées d'avoir des opinions ou des goûts trop affirmés, car ils auraient pu les empêcher d'adopter ceux de leurs époux.⁹

Or le corpus de douze récits publiés par des voyageuses britanniques entre 1776 et 1823, sur lequel se fonde cette étude, comporte de très nombreuses descriptions de monuments, de tableaux ou de sculptures, qui fourmillent de remarques et d'appréciations sur les œuvres d'art continentales. Il semble donc, comme cela a été souvent constaté à propos du Grand Tour, que les déplacements dans l'espace se soient accompagnés d'une modification des repères sociaux et d'une relativisation des conventions sans lesquelles les femmes n'auraient pu s'exprimer sur ces sujets réputés masculins. Pour analyser ce phénomène, nous avons choisi d'examiner le rapport des femmes à la hiérarchie des genres picturaux, à ce classement universellement usité dans l'Europe des Lumières pour évaluer les œuvres d'art. Entre XVII^e et XVIII^e siècle, les débats sur les mérites respectifs des genres picturaux – et surtout de ceux qui les pratiquaient – avaient abouti en France au couronnement de la peinture d'histoire. Alors que l'*historia* était pour Alberti le principe général de la peinture, la peinture d'histoire avec son registre particulier (sujets bibliques, mythologiques, narratifs ou historiques) et ses règles spécifiques (format monumental, propos universel, *decoro*) devint le genre suprême dans les académies d'art du continent. Elle était le but de tout académicien car elle

⁵ Ann BERMINGHAM, "An Exquisite Practise" : The Institution of Drawing as a Polite Art in Britain, in Brian ALLEN, ed., *Studies in British Art I, 'Towards a Modern Art World'* (New Haven and London : Yale UP, 1995) 54-55.

⁶ FORDYCE 1 : 250 : 'They would be under little temptation of wandering abroad'.

⁷ Paula FINDLEN, Wendy W. ROWORTH, Catherine M. SAMA. *Italy's Eighteenth Century. Gender and Culture in the Age of the Grand Tour* (Stanford : Stanford UP, 2009).

⁸ Ann BERMINGHAM, 'Elegant females and gentlemen connoisseurs. The commerce in culture and self-image in eighteenth-century England,' in Ann BERMINGHAM and John BREWER, ed., *The Consumption of Culture 1600-1800. Image, Object, Text* (London : Routledge, 1995) 489-513.

⁹ Voir EDGEWORTH 2 : 528.

conditionnait l'accès des peintres au statut d'artistes libéraux. De plus, elle faisait l'objet de la plus grande admiration de la part des connaisseurs. Dans la mesure où les académies furent créées pour permettre aux peintres de libéraliser leur pratique et d'accéder à un statut social plus élevé, elles se montrèrent très peu accueillantes pour les femmes qui ne pouvaient partager de telles ambitions sociales. Sous couvert de bienséance, ces dernières furent exclues des cours de dessin d'après nature et, par conséquent, comme l'a démontré Linda Nochlin, de la pratique de la peinture d'histoire puisque l'interdiction faite aux femmes d'étudier le corps humain et d'assister aux séances de pose des modèles nus les cantonna durablement dans la pratique de genres mineurs.¹⁰ Ainsi la hiérarchie des genres picturaux renforça la hiérarchie des genres en entravant l'ascension sociale des femmes artistes.

Les récits étudiés ici montrent que les voyageuses pouvaient observer de la peinture d'histoire et qu'elles manifestaient le même intérêt insatiable que leurs homologues masculins pour ces tableaux. Si leur appréciation de ce genre pictural était strictement encadrée par le respect des préceptes protestants, elle s'illustrait essentiellement dans le choix de sujets mettant en scène des héroïnes plutôt que des héros. Même dans ces limites, l'expérience du Grand Tour demeurerait particulièrement enrichissante pour les femmes qui pouvaient acquérir une culture visuelle, voire une expertise artistique, inédites. Toutefois la hiérarchie des genres continuait de les entraver en leur imposant des critères d'excellence genrés.

Protestantisme et peinture d'histoire

L'immense majorité des voyageuses qui se lancèrent sur les routes du continent le firent en compagnie de leur époux. On rencontre néanmoins quelques exceptions soit parmi les femmes issues de l'aristocratie (Lady Craven par exemple) ou, parmi les femmes de lettres proches des cercles radicaux (Helen Maria Williams et Anne Plumptre). Dans tous les cas, les femmes ne voyageaient pas seules mais escortées par des domestiques ou accompagnées par des amis et elles suivaient très précisément l'itinéraire classique du Grand Tour : sur les traces des grands touristes qui les avaient précédées, elles faisaient étape à Paris pour visiter la galerie du palais du Luxembourg, la collection du duc d'Orléans au Palais Royal puis le Muséum du Louvre à partir de 1793. Elles se dirigeaient ensuite vers la galerie des Offices et le palais Pitti à Florence, séjournaient à Rome avant de partir à la découverte de Naples. Les chemins qui unissaient ces étapes incontournables étaient multiples et comportaient d'innombrables visites de villes, de châteaux, de palais, de demeures privées et d'églises. L'intérêt pour les lieux de culte catholiques pourrait surprendre de la part de femmes protestantes, si on ne se souvenait qu'à l'époque les églises du continent étaient les lieux dans lesquels l'accès à l'art était le plus aisé. Au lieu de se détourner de la peinture religieuse, les voyageuses britanniques ne se lassaient pas de voir et de commenter les tableaux appartenant au sous-genre le plus révérent de la peinture d'histoire. Leur curiosité était telle que les visites d'églises supplantaient en nombre celles des palais, des galeries ou des musées et, de l'aveu d'Anna Riggs Miller, la recherche des églises était des plus épuisante.¹¹

¹⁰ Voir l'article pionnier de Linda Nochlin publié pour la première fois en 1970, 'Why Have There Been No Great Women Artists ?' in Linda NOCHLIN, *Women, Art and Power and Other Essays* (1988 ; London : Thames & Hudson, 1989) 145-178.

¹¹ Anna RIGGS MILLER, *Letters from Italy, Describing the Manners, Customs, Antiquities, Paintings &c. of that Country, in the Years 1770 and 1771, to a Friend Residing in France, by an English Woman*, 3 vols. (Dublin : Watson et al., 1776) 2 : 266.

À l'instar de leurs homologues masculins, les voyageuses regardaient et appréciaient la quasi-totalité des sujets canoniques de la peinture religieuse : les épisodes de la vie du Christ, mais aussi les représentations de la Vierge et des saints. Aucune réticence particulière ne retenait leur admiration devant les innombrables madones, ni même devant les figurations de l'Assomption ou des miracles et des martyrs des saints. Leurs commentaires sont avant tout esthétiques, et non théologiques ; elles traitent des thèmes choisis, des sources textuelles, des modèles picturaux, de la facture des œuvres en usant des catégories établies de la critique d'art. Un seul sujet toutefois échappe au discours sur l'art et se trouve universellement rejeté par tous les touristes protestants, femmes et hommes, à cause de son caractère sacrilège : le portrait anthropomorphique du divin. Les voyageuses joignent leurs voix à celles de leurs prédécesseurs pour réitérer la condamnation d'une telle représentation, déjà formulée par Jonathan Richardson au début du XVIII^e siècle. À propos de la fresque intitulée *La dispute du Saint-Sacrement*, peinte dans la salle de la signature au Vatican par Raphaël, et en dépit du profond respect que l'artiste et théoricien britannique éprouvait pour celui qu'il considérait comme un maître incontesté, Richardson déclara à propos de la figure de Dieu le père qui domine la scène : *'This God is not Our God'*, ajoutant qu'avec l'adjonction de la vierge Marie, l'ensemble confinait au polythéisme.¹²

Soixante ans plus tard, Anna Riggs Miller ne cacha pas sa réprobation à l'égard de ce sujet, trop fréquent selon elle en Italie. À l'occasion du récit de sa visite de l'église Saint-Philippe-Néri à Naples, elle écrivit : *'At the top of the cupola is a glory, with a blasphemous representation, but too common in Italian churches.'*¹³ Sans être nommée, la physionomie humaine de Dieu est clairement désignée à ses lecteurs par l'adjectif « blasphématoire » qui ne laisse aucun doute sur la nature de la représentation dont il est question. Anne Plumptre est, quant à elle, beaucoup plus explicite lorsqu'elle décrit la chapelle du château de Versailles :

‘The chapel is all of marble excepting the cieling, which again is in the three compartments painted by Lebrun. The middle one represents the Father Almighty in the midst of the celestial court ; that at the end, above the altar, the resurrection ; and that at the lower end, the descent of the Holy Ghost. It appears extraordinary, that in catholic countries it should be permitted to give in painting representations of the eternal God, as they are called ; a thing which among protestants is strictly prohibited, and considered as the height of profaneness. Such representations are by no means uncommon ; I have even seen hung up in print shops an engraving of an old man with a very long beard, and underneath written, *Le Pere Eternel*.’¹⁴

Comme Riggs Miller en Italie, Anne Plumptre souligne le caractère répandu, presque banal, de ces représentations impies, largement diffusées en France. La comparaison des pratiques picturales des catholiques et des protestants offre à

¹² Jonathan RICHARDSON, *Essay on the Theory of Painting* (London : Bowyer and Churchill, 1715) 55.

¹³ RIGGS MILLER 2 : 266.

¹⁴ Anne PLUMPTRE, *A Narrative of A Three Years' Residence in France, Principally in the Southern Departments, from the Year 1802 to 1805 : Including Some Authentic Particulars Respecting the Early Life of the French Emperor, and a General Inquiry into his Character*, 3 vols. (London : Mawman, Ridgeway, Clarke, Crosby and Constable, 1810) 1 : 213.

Plumpte la possibilité d'opposer la permissivité des premiers au rigorisme des seconds. Les stéréotypes qui affleurent n'atténuent pas l'antagonisme inhérent à ce sujet délicat. Au fil des récits, le rejet de la représentation anthropomorphique du divin apparaît comme la véritable pierre angulaire de la différenciation des protestants par rapport aux catholiques. L'adhésion réitérée à ce principe permet de montrer l'altérité catholique, tout en la tenant à distance, et d'unifier par contraste la communauté des voyageuses, et des voyageurs, venus de Grande-Bretagne autour de leur identité religieuse. Alors que le Grand Tour suscitait une peur de la perte des repères identitaires, le consensus sur l'inadmissibilité de ce sujet témoignait de l'aptitude des Britanniques à admirer et à apprécier la culture continentale sans pour autant l'adopter. Énoncé par des femmes, ce rejet pouvait se lire comme une preuve opportune de leur ressource morale face aux dangers, aux illusions et aux tentations qui pouvaient se présenter sur leur chemin.

Les héroïnes féminines

Gage d'une approche britannique et protestante de l'art, la désapprobation exprimée face au spectacle des figures anthropomorphiques de Dieu, autorisait en retour les voyageuses à ne rien dissimuler de leur intérêt pour la peinture et les peintres d'histoire. À l'instar de tous les amateurs, elles louent les chefs-d'œuvre des maîtres anciens ainsi qu'une kyrielle de tableaux moins connus dont la liste scande leurs pas. L'attention qu'elles apportent aux toiles remarquées par leurs prédécesseurs, leurs allusions aux jugements et aux débats esthétiques, témoignent de l'ampleur des références dont elles disposaient. On peut déduire des citations extraites des *Remarks on the Several Parts of Italy* publiées par Joseph Addison au début du siècle ou d'ouvrages plus récents, tels ceux de Charles-Nicolas Cochin et de Jérôme de Lalande, que leurs voyages avaient été précédés par des lectures. Parfois, les voyageuses pouvaient aussi se référer à des connaissances qu'elles avaient acquises lors de déplacements antérieurs. Lorsqu'elle arrive à Paris en 1784 au bras de Gabriel Piozzi, Hester Piozzi se remémore sa première visite, vingt plus tôt, en compagnie de son premier mari Henry Thrale et de leur ami Samuel Johnson. Marchant sur les traces de Mrs Thrale, elle retourne au Palais Royal pour admirer les fleurons de la collection du duc d'Orléans. Alors qu'elle se montre habituellement peu encline à l'expression d'émotions esthétiques, elle se décrit « contente » de revoir les tableaux qui l'avaient « enchantée » des années plus tôt mais elle en nomme seulement deux : *'Les trois Maries'* (aujourd'hui appelé *Lamentation sur le Christ mort*) d'Hannibal Carrache et *Le jugement de Pâris* de Pierre Paul Rubens.¹⁵ La sélection peut surprendre par l'association de deux sujets que tout oppose : femmes pieuses éplorées, éprouvées par le deuil, dans le premier, et silhouettes éblouissantes de déesses païennes dénudées dans le second. Le rapprochement apparaît d'autant plus étonnant que l'auteure n'apporte aucune explication sur son goût pour ces toiles. Aucune précision ne vient éclairer son intérêt pour la figuration pathétique d'un sujet absent de la Bible ou pour celle des jeux de la séduction antique. Elle attire uniquement l'attention sur le détail anecdotique du paon qui donne un coup de bec sur le pied de Pâris pour le punir de ne pas avoir choisi Minerve.

¹⁵ Hester LYNCH PIOZZI, *Observations and Reflections Made in the Course of a Journey Through France, Italy and Germany* (Dublin : Chamberlaine et al., 1789) 13.

On peut voir les deux tableaux dans les collections de la National Gallery de Londres : Hannibal Carrache, *Lamentation sur le Christ mort* (« Les trois Maries ») c. 1604, huile sur toile, 92,8 x 103,2 cm et Pierre Paul Rubens, *Le jugement de Pâris* c. 1632-35, huile sur bois, 144,8 x 193,7 cm.

Toutefois ces tableaux ont pour personnages principaux des femmes et il semble que cela suffise pour arrêter le regard, et la plume, d'Hester Piozzi. À Florence, dans la tribune des Offices, la quantité de tableaux qui l'environnent, et la foule de personnages représentés, lui donnent le sentiment très vif d'être en présence de personnes réelles. Pourtant elle ne commente que deux toiles : la *Sainte Catherine d'Alexandrie* du Titien et une « douce Madone » du Guide.¹⁶ Tandis que Piozzi désapprouve le regard lascif de la première, et l'expression inappropriée pour le portrait d'une sainte, elle trouve que la Madone n'a pas d'équivalent parmi toutes les femmes dépeintes dans la pièce... même si elle déplore la position affectée de ses pous. ¹⁷ L'appariement des tableaux, les remarques sur les mérites respectifs des femmes représentées, permettent à Piozzi de mettre en valeur des qualités féminines convenues (la douceur, l'humilité, la modestie par exemple). Dans son récit, comme dans ceux de la plupart des voyageuses, on constate combien la prise de parole personnelle sur des sujets artistiques se trouve facilitée par la référence aux figures maternelles. Ainsi, au moment quitter la cité toscane, Piozzi résume ses sentiments par la tristesse qu'elle éprouve à l'idée de laisser derrière elle la ville qui abrite la *Vierge à la chaise* de Raphaël.¹⁸ Le souvenir du célèbre *tondo*, de cette toile dédiée à la douceur maternelle, l'enhardit au point qu'elle ose des considérations sur « vigueur du trait » et sur son « coloris éclatant ».¹⁹

Toutes les voyageuses qui précédèrent, et même celles qui suivirent Hester Piozzi, s'arrêtèrent sur ce tableau : Marianne Colston, quarante ans plus tard, le plaçait toujours au-dessus de tous les autres,²⁰ tandis qu'Anna Riggs Miller, qui l'avait vu au début des années 1770, l'investit d'un message moral. *La Vierge à la chaise* avait déjà inspiré à Jonathan Richardson et à Charles Nicolas Cochin des commentaires centrés sur la beauté plastique des figures représentées. Richardson admire simplement l'expression de la Vierge tandis que Cochin détaille « la finesse du dessin » et « la beauté inimitable » de sa tête, tout en louant les talents de coloriste déployés par Raphaël pour souligner la rondeur de la composition.²¹ Reprenant l'avis, partagé par ses deux prédécesseurs, selon lequel la figure de l'enfant Jésus n'est pas aussi parfaite que celle de la Vierge, Anna Riggs Miller introduit une réflexion sur les vertus de la femme représentée : 'In my opinion, this is the only representation of the Virgin which seems to bear a probability of its being like the original ; truth, innocence and all the virtues are assembled in her modest countenance.'²² Lorsqu'elle critique les choix particuliers de Raphaël en matière de costume et de décor, on comprend qu'elle regrette qu'ils particularisent trop une représentation qu'elle aurait voulu plus archétypale et plus universelle : 'It is to be wished Raffaello had draped the Virgin with more simplicity : her clothing is like that of an Eastern princess ; and the

¹⁶ PIOZZI 212.

¹⁷ Les deux tableaux se trouvent dans les collections du musée des Offices à Florence : Titien (atelier du), *Sainte Catherine d'Alexandrie*, huile sur toile, 102,5 x 72 cm et Guido Reni (attribué à), *Notre-Dame des Douleurs*, huile sur toile, 86,3 x 69 cm.

¹⁸ PIOZZI 228. Voir le tableau dans collections du palais Pitti : Raphaël, *La Vierge à la chaise*, c. 1513, huile sur bois, 71cm.

¹⁹ PIOZZI 228 : '[...] the Madonna della Seggiola reigns triumphant over all pictures for brilliancy of colouring and vigour of pencil.'

²⁰ Marianne COLSTON, *Journal of a Tour in France, Switzerland, and Italy, During the Years 1819, 20 and 21*, 2 vols. (Paris : Galignani, 1822) 1 : 108.

²¹ Voir Jonathan RICHARDSON (Senior and Junior), *An Account of some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy etc. with Remarks* (London : Knapton, 1722) 67 et Charles-Nicolas COCHIN, *Voyage d'Italie*, vol. 2 (1756 ; Paris : Jombert, 1769) 66-67.

²² RIGGS MILLER 2 : 120.

great chair in which she is seated, adorned with velvet and gold fringe, resembles the furniture of a Cardinal's Palace.'²³

Dans le répertoire si varié de la peinture d'histoire, les voyageuses sélectionnaient donc des héroïnes plutôt que des héros. Dictée par la bienséance, qui leur interdisait de discuter le rendu des corps masculins sur la toile, cette prédilection affichée pour les « grandes femmes » était en outre informée par des stéréotypes de genre. Ainsi pour l'immense majorité des voyageuses mariées avec enfants, l'exemplarité féminine se confondait avec la maternité. Leurs commentaires sur les représentations de la Vierge, mais aussi sur celles de Niobé, en témoignent.²⁴ Il est de ce point de vue révélateur de remarquer qu'Anne Plumptre, femme célibataire et indépendante, choisit de soumettre la figure moins conventionnelle de la chaste déesse Diane à l'admiration de ses lecteurs.²⁵

Peinture d'histoire et distinction sociale

En dépit des limites imposées par les représentations féminines stéréotypées, les connaissances artistiques acquises pendant le voyage constituaient pour les femmes des Lumières une source unique d'enrichissement culturel. Dans les récits de leurs périple, les minutieux relevés de tous les chefs-d'œuvre vus sur le continent apportaient la preuve de leurs connaissances et de leur capacité à pratiquer l'idiome de la critique d'art classique. Toutes pourtant ne revendiquaient pas ouvertement de telles prétentions et cela rend le propos d'Anna Riggs Miller d'autant plus singulier puisqu'elle affirme dans l'Avertissement au lecteur de son ouvrage qu'elle entend fournir aux Britanniques qui veulent acheter des tableaux en Italie un guide pour les assister dans leurs choix. Son ambition est parfaitement illustrée par le contenu détaillé, très complet, des trois volumes qu'elle rédigea et dans lesquels elle n'hésite pas à donner son opinion personnelle sur les œuvres qu'elle décrit. À l'instar des experts, elle ordonne les tableaux d'un même peintre en fonction de leurs mérites respectifs : déçue par le *Saint Sébastien* de Van Dyck qu'elle voit à Gênes, par son manque de profondeur et de vie, elle indique que c'est l'un des pires tableaux du maître qu'il lui ait été donné de voir.²⁶ Cette mise en perspective lui offre de nombreuses occasions pour faire des références aux collections qu'elle connaît : à Turin, elle trouve une *Madeleine à la veilleuse* de Godfried Schalcken supérieure à celle qu'elle avait pu voir au château de Windsor.²⁷ À l'inverse, la version de la *Mort de Sénèque* de Luca Giordano, exposée au palais Marcellino Durazzo à Gênes, lui semble inférieure à celle que possède le duc de Marlborough.²⁸ Elle discute également les attributions des tableaux, sujet crucial pour les amateurs. À Plaisance, dans l'église Sainte-Marie-de-la-campagne, elle indique que la qualité des fresques est insuffisante pour justifier, selon elle, leur attribution à Véronèse.²⁹ À Florence, elle corrige la description d'une statue faite par Joseph Addison dans ses *Remarks*.³⁰

²³ RIGGS MILLER 2 : 121.

²⁴ Sur la sublimité de Niobé, voir PIOZZI 212-213 et COLSTON 1 : 113.

²⁵ Voir PLUMPTRE 1 : 26.

²⁶ RIGGS MILLER 1 : 191-92.

²⁷ RIGGS MILLER 1 : 93.

²⁸ RIGGS MILLER 1 : 207.

²⁹ RIGGS MILLER 1 : 279.

³⁰ RIGGS MILLER 2 : 111-112.

Loin de faire preuve de l'assurance d'Anna Riggs Miller, Hester Piozzi exprime néanmoins fort bien la confiance que les voyageuses pouvaient acquérir au fil des visites. À Mantoue, comme tous les visiteurs du Palais du Te, elle est impressionnée par les fresques monumentales de Giulio Romano et par la salle des Géants. Elle perd encore une fois l'usage de la parole sous le coup de l'émotion esthétique et écrit qu'aucun mot ne pourrait donner à ses lecteurs une idée juste de la splendeur du spectacle qui s'offre à elle : 'What can be seen here, and here alone, are the numerous and incomparable works of Giulio Romano ; of which no words that I can use would give my readers any adequate idea. For such excellence language has no praise, and of such performances taste will admit no criticism.'³¹ Contrairement à ce que les discours stéréotypés sur la vulnérabilité émotionnelle des femmes pouvaient laisser supposer, sa sensibilité n'entrave pas l'exercice de sa faculté critique. Ainsi elle prend ses distances par rapport à un guide qui cherche à lui présenter ce palais de façon un peu trop avantageuse : 'The gentleman who shewed us the Ducal palace, seemed himself much struck with its convenience and splendour ; but I had seen Versailles, Turin and Genoa.'³² Il faut le souligner, Piozzi trouve précisément dans son parcours la ressource nécessaire pour résister au discours d'autorité du guide. Le spectacle renouvelé des œuvres admirées sur le continent apparaît donc non seulement comme une source d'enrichissement culturel pour les femmes mais également, comme un levier d'émancipation culturelle. Leurs propos informés témoignent de l'expertise artistique qu'elles pouvaient acquérir. Ils ne leur garantissaient pas pour autant d'être reconnues comme des « femmes de goût ». En dépit de ses origines sociales élevées, Anna Riggs Miller n'y parvint pas, même après avoir créé un salon littéraire à son retour à Bath. En dépit – ou plus probablement – à cause du succès de ses *Letters from Italy*, elle fut vivement critiquée par Horace Walpole qui moqua son orthographe fautive, en français comme en italien, contribuant à répandre l'idée qu'elle n'était pas assez cultivée pour aborder de tels sujets.³³

Dans les récits de leurs séjours continentaux, les femmes se montrent capables d'identifier des tableaux, parfois de discuter de leurs qualités et de leurs défauts, toujours de les classer en fonction de la hiérarchie des genres en vigueur. L'appréciation des grands maîtres de la peinture européenne et l'usage des classements constituaient des critères de distinction sociale privilégiés. Ils permettaient en effet d'afficher une érudition réservée à une élite et de marquer toute la distance qui pouvait séparer ceux (et celles) qui avaient vu, ceux (et celles) qui savaient, de ceux (et celles) qui ignoraient. Sans pouvoir étaler leurs connaissances de façon ostentatoire, les femmes qui avaient fait le Grand Tour pouvaient donc se distinguer par la maîtrise de références artistiques et par l'exercice de leur capacité de jugement.

Cependant, pour socialement valorisante qu'elle fût, la connaissance de la hiérarchie des genres picturaux recelait aussi des entraves à l'émancipation des femmes. Cet ordre artistique, conçu dans les académies par des hommes, induisait une hiérarchie socialement genrée qui mettait les artistes masculins sur le pinacle et reléguait dans l'ombre leurs homologues féminines. Les voyageuses qui admiraient les peintres d'histoire étaient prises au piège d'un discours qui faisait des hommes les

³¹ PIOZZI 84.

³² PIOZZI 84.

³³ Voir Elizabeth LEE, Rebecca MILLS, 'Miller, Anna, Lady Miller (1741-1781,' rev. Rebecca Mills, *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004 [<http://www.oxforddnb.com/view/article/18720>, consulté le 23 septembre 2011]

destinataires exclusifs de leurs louanges. Aucune n'était amenée à critiquer un cursus académique qui réservait la formation au dessin d'après nature aux hommes, même si cela empêchait l'épanouissement de talents féminins. Quelques exceptions (pour la plupart des filles de peintres) étaient parvenues à braver cet interdit pour accéder à l'excellence, et parfois à la notoriété. Mais les carrières de ces « grandes maîtresses » – pour reprendre l'expression de Griselda Pollock – avaient disparu du récit canonique de l'histoire de l'art établi sur l'hypotexte vasarien.³⁴ De fait, elles sont singulièrement absentes du guide artistique d'Anna Riggs Miller. Celle-ci se montre très prompte à employer la terminologie en vigueur pour désigner les hommes ; le terme « maître » ('master') est utilisé avec une grande facilité pour évoquer les figures des peintres du passé : Claude (Lorrain) et Poussin en France, Michel-Ange et Raphaël en Italie, mais aussi Van Dyck, autre figure tutélaire de l'art anglais. Finalement la plupart des peintres décédés ont droit à ce titre : Albani, le Bassan, les Carrache, l'Espanolet, le Guerchin, Schalcken, Tintoret, Titien, Véronèse etc. ; même ceux dont on ignore l'identité peuvent y accéder, tel ce « maître inconnu » ('unknown master'), auteur d'un épisode de la vie du Christ tout aussi difficile à déterminer.³⁵ Face à tant de maestria masculine, le magistère féminin est inexistant : aucune trace de Sofonisba Anguissola (c.1532-1625), d'Artemisia Gentileschi (1593-1656), d'Élisabeth-Sophie Chéron (1648-1711), pas d'allusion à Rosalba Carriera (1675-1757). Les seules « maîtresses » ('mistresses') que rencontrent les voyageuses se distinguent soit par l'accomplissement de tâches domestiques ou par les relations sexuelles qu'elles entretiennent avec les artistes. À Florence, Riggs Miller fait allusion à un buste de la maîtresse du Bernin réalisé par lui-même ; dans la tribune des Offices, elle est frappée par la « beauté transcendante » de celle du Titien : 'All *mankind* are wrapt in silent admiration at the beauty of this lady, called Titian's Mistress, but is more probably the portrait of a mistress of one of the Medici family.'³⁶ L'italique sur les trois premières lettres du mot '*mankind*' isole et souligne le genre essentiellement masculin de l'humanité séduite qui l'environne.

Le respect de la hiérarchie des genres picturaux ne permettait donc pas aux voyageuses de reconstituer une généalogie picturale féminine. Certes Hester Piozzi et Anna Riggs Miller évoquent la figure célèbre d'Elisabetta Sirani (1638-1665). Piozzi le fait toutefois en passant et, en posant des limites genrées au registre et au talent de l'artiste bolonaise : 'If softness in the female character, and meek humility of countenance, be all that are wanted for the head of a Madonna, we must go to Elisabetta Sirani and Sassoferrata.'³⁷ Ironiquement Sirani est décrite par Riggs Miller comme une « maîtresse », celle de Guido Reni !³⁸ Les quelques tableaux qu'elle voit de la 'famosissima pittrice' (dont Carlo Cesare Malvasia avait publié la biographie dans son ouvrage sur les peintres bolonais) sont soit expéditivement listés, soit décrits comme « à la manière de Guido Reni ».³⁹ Il en est de même pour Lavinia Fontana (1552-1614), que Riggs Miller prénomme « Livia » et, qu'elle présente comme une élève du Dominiquin.⁴⁰ À l'exception notable de la reine Mathilde, dont Frances Jane Carey célèbre la qualité du travail, dans la tapisserie de Bayeux, en

³⁴ Voir Rozsika PARKER and Griselda POLLOCK, *Old Mistresses : Women, Art and Ideology* (London : Pandora, 1981).

³⁵ RIGGS MILLER 1 : 298.

³⁶ RIGGS MILLER 2 : 77 et 91.

³⁷ PIOZZI 228.

³⁸ RIGGS MILLER 2 : 15.

³⁹ RIGGS MILLER 2 : 26 et 35.

⁴⁰ RIGGS MILLER 3 : 79.

forgeant le néologisme remarquable 'workwomanship',⁴¹ les maîtresses du passé sont occultées et leurs œuvres oubliées.

Toutefois, on perçoit une évolution à l'égard des artistes contemporaines et il semble que la proximité temporelle facilite l'éloge. Marianne Colston remarque ainsi la qualité des tableaux exposés par des femmes lors du Salon du Louvre. Ils démontrent selon elle « le crédit que méritent le génie et l'habileté de notre sexe en ce pays », ⁴² et lui insufflent un sentiment de fierté qu'elle souhaite partager avec ses lectrices, comme l'indique l'emploi du pronom possessif. Quant à Hester Piozzi, elle choisit de conclure le récit de son séjour romain par un hommage à Angelica Kauffmann :

'I must not quit Rome however without a word of Angelica Kauffman, who, though neither English nor Italian, has contrived to charm both nations and shew her superior talents both here and there. Beside her paintings, of which the world has been the judge, her conversation attracts all people of taste to her house, which none can bear to leave without difficulty and regret.'⁴³

Le talent effectivement exceptionnel d'Angelica Kauffmann lui avait valu de participer à la fondation de la *Royal Academy of Arts* de Londres en 1768, moins de deux ans après son arrivée en Angleterre à l'invitation de Lady Wentworth. Aidée notamment par la protection de la reine Charlotte, elle fut bien accueillie dans la communauté artistique – très majoritairement masculine – rassemblée dans la capitale et ce, en raison essentiellement de ses aptitudes particulières de peintre d'histoire. Fille de peintre, Kauffmann avait, selon son biographe, bénéficié de l'aide de son père pour se former à l'étude du corps humain,⁴⁴ et pouvoir ainsi pratiquer le genre pictural le plus noble, celui qui lui permit de mener une brillante carrière européenne. Lorsque Hester Piozzi se rendit à Rome, Angelica Kauffmann était depuis peu revenue vivre dans cette ville où elle avait participé au renouveau de l'inspiration classique dans les années 1760. Elle continuait de peindre activement et d'exposer des tableaux à Londres. Malgré sa renommée et la reconnaissance dont elle jouissait, elle reste pour Piozzi une femme dont il est difficile de rendre compte de l'excellence. Au lieu de détailler les qualités de ses tableaux, Piozzi indique qu'ils « charment », comme cela sied aux réalisations féminines, même les plus triviales. Plutôt que de décrire les toiles de l'artiste, ou de la donner à imaginer à son chevalet, Piozzi évoque sa conversation, certes captivante, mais qui ne la distingue guère de n'importe quelle hôtesse de la bonne société et qui circonscrit son rayonnement à la sphère privée. Pourtant lorsqu'elle indique qu'on pouvait considérer Angelica Kauffmann comme une artiste anglaise ou italienne, on voit que la créativité

⁴¹ Frances Jane CAREY, *Journal of a Tour in France in the Years 1816 and 1817* (London : Taylor and Hessey, 1823) 11. Elle écrit : 'At Bayeux is preserved the famous tapestry worked by Maud, the wife of William the Conqueror, in which the principal events of his life are represented. This curious and very valuable relic, which was formerly kept with great care in the cathedral, is now deposited in the Hotel de Ville, and may be viewed by application to the mayor ; a circumstance of which we were ignorant till afterwards, so missed the opportunity of seeing this rare piece of *workwomanship*, so often referred to as an authentic document illustrative of the history of the times.' La féminisation du terme 'workmanship' montre qu'elle refuse de neutraliser le travail et le talent nécessaires à la fabrication de cette œuvre.

⁴² COLSTON 1 : 13-14.

⁴³ PIOZZI 410.

⁴⁴ Voir Giovanni Gherardo ROSSI, *Vita di Angelica Kauffmann, pittrice* (Firenze: Landi, 1810) 7

exceptionnelle de cette femme pouvait être dotée d'une signification publique, devenant synonyme du nouveau statut artistique de la Grande-Bretagne depuis la création de la *Royal Academy of Arts*.

Les récits des voyageuses britanniques que nous avons étudiés mettent en lumière la culture artistique considérable que les femmes, qui pouvaient se déplacer sur le continent, parvenaient à acquérir. Sans avoir reçu une éducation classique, elles montrent dans leurs écrits qu'elles comprennent et apprécient le genre pictural réputé le plus érudit, la peinture d'histoire. Dans le respect des règles qui régissent l'appréciation de la peinture en Grande-Bretagne, et sans parvenir pour autant à s'émanciper des stéréotypes de genre qui devaient guider leur comportement, elles se décrivent comme des femmes cultivées et, de surcroît, comme des êtres civilisés. En effet la connaissance de la hiérarchie des genres picturaux n'était pas seulement une source de gratification intellectuelle. Elle était respectée dans toute l'Europe parce qu'elle déterminait certes un ordre artistique mais surtout, la reconnaissance de la position sociale élevée des artistes qui la pratiquaient et des amateurs qui la connaissaient. À l'instar des « grands touristes » qui les ont précédées, ou qui les accompagnent, les auteures des récits étudiés apparaissent comme des « femmes de goût », capables d'examiner des tableaux avec discernement.

Même si elle permet aux femmes de se distinguer par la qualité de leur jugement esthétique, l'application de la hiérarchie des genres ne leur garantit pas une véritable autonomie. Tenues d'user de critères d'excellence genrés, les voyageuses ne pouvaient éclairer les figures occultées des artistes féminines des siècles passés. Pourtant il ne nous semble pas que le Grand Tour ait contribué seulement à institutionnaliser les différences genrées. S'il mettait un point final à la formation des jeunes hommes, il peut être décrit, selon nous, comme un point de départ pour les femmes. Sans marquer le début de nouvelles pérégrinations, il ouvrait plutôt des possibilités de cheminements intérieurs.

Isabelle Baudino (ENS de Lyon, LIRE UMR 5611)